

И. И. ГРИБУШИН  
*Свердловск*

## **«ЗАВЕЯННЫЕ СЛЕДЫ» ФЕДОРА ГЛИНКИ В УРАЛЬСКОМ ПЕСЕННОМ ФОЛЬКЛОРЕ**

Среди народных песен, восходящих к авторским стихотворениям, давнюю и прочную известность имеют «Вот мчится тройка удалая» и «Не слышно шуму городского». Это фольклорные переделки стихотворений поэта декабристского лагеря Ф. Н. Глинки. Варианты их не раз записывались и на Урале. Но, пожалуй, не менее популярной у нас является еще одна песня на слова того же поэта. Я имею в виду фольклорные варианты стихотворения «Завейанные следы». Оно было впервые напечатано в «Невском альманахе на 1827 год». Авторский текст таков:

Над серебряной рекой,  
На златом песочке  
Долго девы молодой  
Я берег следочки...  
Вдруг завывло в вышине,  
Речку всколыхало;  
И следов, любезных мне,  
Будто не бывало!..  
Что ж душа так замерла?  
Колокол раздался...  
Ах, девица в храм пошла:  
С ней другой венчался...<sup>1</sup>

Романтическая чувствительность донесла до нас характерную для той эпохи стилистику. Но сквозь этот обычный для 20-х гг. XIX в. колорит просвечивает содержание, которое могло оказаться близким носителю фольклорных норм поэтики.

Стихотворение отмечено близостью к фольклорным песням, прежде всего в тематическом плане. Разлука из-за того, что любимая выходит замуж за другого, — довольно частая коллизия народных любовных песен. В ряде элементов видна и ориентация автора на стилистику фольклорных произведений. Эпитеты «золотой», «серебряный» популярны не только в сказочном эпосе, но и в песнях, сопровождающих свадебный обряд. У Глинки они гармонично связаны с местом прошлых свиданий: любовь словно пре-

<sup>1</sup> Ф. Н. Глинка. Избр. произв. Л., 1957, с. 227.

ображает природу, окружающую влюбленных. Ощутима в стихотворении и песенная семантика образа реки. В фольклоре переправа через реку — часто символ свадьбы, а когда такого совместного перехода нет, река разделяет людей и становится символом разлуки. Именно этот оттенок смысла присущ стихотворению Глинки. Наконец, в духе народных песен — и композиционный принцип психологического параллелизма между потрясением в природе («Вдруг завывло в вышине, речку всколыхало») и катастрофой в жизни человека («Ах, девица в храм пошла: с ней другой венчался...»). Эти тематические, композиционные и стилистические переклички с народной поэзией благоприятствовали фольклоризации стихотворения.

В данной работе рассматриваются народные песни, сохраняющие более или менее точно сюжет стихотворения Глинки в целом. Для анализа привлекаются 6 записей из ФА УрГУ, сделанные в 1964—1969 гг.:

1. «Над серебряной рекой». 1964, пос. Верхняя Синячиха. От Е. И. Таракановой, 70 лет, записали Г. Еремеева, В. Тихомиров, Н. Штурбабина.

2. «На серебряных плотках». 1967, г. Полевской. От А. С. Поповой, 66 лет, записали К. Кузнецова и В. Убейсобошко.

3. «На серебряной реке». 1967, г. Полевской. От А. М. Балиевских, 60 лет, записали В. Ивлева и Л. Галактионова.

4. «На серебряных плотках». 1967, г. Полевской. От Т. Е. Ощепковой, 58 лет, З. И. Бажовой, 59 лет, записали А. Куликова и Н. Тофан.

5. «Над серебряной рекой». 1969, г. Кушва. От М. С. Щукина, 70 лет, записали Т. Тихомирова и Л. Сарынина.

6. «На серебряной реке». 1969, г. Кушва. От С. П. Телепова, 68 лет, записали Т. Тихомирова и Л. Сарынина<sup>2</sup>.

Наряду с архивными материалами, мы использовали также две публикации. Рядом деталей интересен вариант, записанный Л. Л. Христиансен у самодеятельного хора с. Покровского Егоршинского р-на в 1943 г.<sup>3</sup>, т. е. на два с лишним десятилетия раньше, чем 6, перечисленных выше, и тоже на территории Свердловской обл. Наконец, мы имеем также возможность сопоставить записи 60-х гг. с предреволюционной, относящейся к другому региону<sup>4</sup>. В обеих публикациях литературный источник народной песни не раскрыт. На стихотворение Глинки в этом плане указал В. Е. Гусев в комментарии к подготовленному им сборнику «Песни и романсы русских поэтов»<sup>5</sup>, значительно более широком по

<sup>2</sup> В дальнейшем при ссылках на эти записи мы приводим в тексте номера перечня.

<sup>3</sup> Л. Л. Христиансен. Уральские народные песни. М., 1961, № 103 «На серебряной реке», с. 169 (далее—Христиансен).

<sup>4</sup> Б. М. и Ю. М. Соколовы. Сказки и песни Белозерского края. Спб., 1915, № 502 «Над серебряной рекой», с. 682 (далее—Соколовы).

<sup>5</sup> Песни и романсы русских поэтов. Сост. В. Е. Гусев. М.—Л., 1963, с. 1009

материалу, чем предшествовавшие издания под редакцией И. Н. Розанова.

Прежде чем перейти непосредственно к сопоставлению текста Глинки и народных обработок, необходимо очертить задачи, решаемые в данной работе.

Во-первых, мы не стремились рассмотреть все варианты текста названных записей и публикаций. Это может стать задачей специального исследования. Мы пытались выявить лишь основные тенденции и направления переработки авторского текста в сознании носителей фольклора.

Во-вторых, как показывают некоторые тексты, песня начинает угасать, подчас записывается без концовки и с пропуском важных деталей, характерных для более ранних фиксаций. Следовательно, в текстах суммированы результаты двух разновременных и разнохарактерных процессов: первичной переделки авторского стихотворения в фольклорную песню и вторичной замены забытых в процессе угасания песни деталей новообразованиями. В принципе расслоение результатов этих двух процессов возможно, и мы стараемся говорить главным образом о первом из них — фольклоризации авторского текста, но полностью отвлечься от поздних наслоений пока невозможно. Для этого нужен не один старый текст (Соколовы), а несколько, полезны были бы также лубочные песенники, которые могли способствовать популяризации произведения и, возможно, давали текст с элементами обработки<sup>6</sup>. Без таких материалов в ряде случаев невозможно достаточно определенно различить первичную и вторичную стадии переработки текста. В то же время надо заметить, что позднейшие изменения, возникающие как замена забытых частей текста, тоже по-своему показательны, так как чаще делаются в духе того канона фольклорной поэтики, под влиянием которого перерабатываются авторские тексты; результаты двух стадий генезиса текста отчасти объединяются близостью стилистики.

Обратимся к сопоставлению народных обработок с оригиналом Глинки. Наиболее узнаваема в разных вариантах первая строфа:

На серебряной реке,  
На златом песочке  
Мальчик девочки-красы  
Все искал следочки. (3)

Противопоставление «над рекой — на песочке», сохраненное в тексте начала века (Соколовы), встречается в новых текстах (1, 5), и тогда порой сохраняется авторская рифмовка: «рекой — песочке—молодой—следочки» (5). Но чаще это противопоставление утрачено, две первые строки одинаково начинаются с пред-

<sup>6</sup> Есть сведения, что этот «довольно старый романс» помещен в песеннике «Гайда-тройка». Изд. Холмушиных. Спб., 1911, с. 86 (Соколовы, прим. к № 502). Этот текст нам увидеть не удалось.

лога «на» (Христиансен и 2, 3, 4, 6). Объясняется это, видимо, стремлением к столь типичной для народной песни анафорической конструкции. Авторские эпитеты обычно устойчивы, лишь в одном случае вместо «на златом песочке» появляется «на желтом» (5). Авторскую мысль «берег следочки» фольклор не принял. В текстах находим «мальчик девочку стерег» (2, 4, 6), а «следочки» он «следил» (2, 4), «искал» (Соколовы и 1, 3), «потерял» (Христиансен и 6) или даже так: «Гулял немец молодой, он искал следочки» (5). Но все подобные изменения, хотя их много, в общем находятся в рамках стилового варьирования, и на основной смысл авторского текста они влияют незначительно.

Неожиданности начинаются со следующей смысловой части. Здесь мы видим не только стиловое варьирование деталей из 2-й и 3-й строф стихотворения Глинки, сколько существенную перестройку его.

Фольклор не принял картину бури, нарисованную в двух различных предложениях («Вдруг завывло в вышине, речку всколыхало»), из-за ее неконкретности и, возможно, непонятности. Все варианты начинаются прямо с того, что следов нет, лишь в некоторых отсутствие следов связывается с тем, что вода взволновалась и смыла их, например:

Но следов знакомых нет,  
Нет, как не бывало.  
Во сегодняшнюю ночь  
Море взволновалось,  
Широко раздалось. (1)

В других случаях от ненайденных следов повествование сразу идет к реакции героя: «У меня, у молодца, сердце так и бьется» (Соколовы), «У меня, у молодца, сердце изнывало» (5). Обе формулы, вероятно, являются эквивалентом авторской: «Что ж душа так замерла?» — из 3-й строфы.

В остальных уральских текстах логика иная: следу нет, так как он смыт водой, которая всплеснула, наверное, из-за того, что любимая утопилась:

Следу нет, любимой нет,  
Нет, как не бывало.  
В чужой дальней стороне  
Речка всколыхбалась.  
Не моя ли там милая  
В речку, в воды пала? (3)

Подобное развитие действия, с некоторыми отличиями, замечено еще в двух текстах (Христиансен и 6). Вопрос о том, не милая ли утопилась, в старом тексте из другого региона отсутствует. На Урале он есть в 5 случаях (Христиансен и 2, 3, 4, 6). Возможно, это уральское новообразование для объяснения того, почему всколыхнулась река. Причем 6-й текст на смерти любимой заканчивается, что как бы подтверждает высказанное предположение. Это существенно отходит от текста Глинки и других обработок его

и скорее является свидетельством угасания текста в последние годы.

Начало еще одного текста похоже на уже рассмотренный 5-й, но здесь вместо «сердце изнывало» — «сердечко взволновалось» с продолжением: «Море всколыбалось, колокол раздался» (4). Две последние формулы могут развернуться в четыре строки: «Я увидел вдалеке — море всколыбалось, я услышал в тишине — колокол раздался» (2). Звук колокола — из последней строфы текста Глинки. Но, оказавшись рядом с предположением, что любимая утопилась, он меняет смысл: герой воспринимает его как похоронный звон и поэтому стремится скорее узнать, кого же собираются отпевать.

Именно этим объясняется ввод целого фрагмента о том, как герой торопится к церкви. В севернорусском варианте (Соколовы), скачка на коне занимала две строки:

Вижу — в вышней высоте  
Крест златой сияет.  
Слышу — в дальней тишине  
Колокол раздался.  
На коня я мово сел,  
Конь стрелой помчался.

В уральских текстах коню уделено гораздо больше места: 6 строк (2, 5), 8 (Христиансен и 1, 4) и даже 12 в самом подробном варианте:

Стало брезжиться, светать  
С неба голубого.  
Я ловил-ловил коня,  
Коня вороного.  
Сел я мигом на коня,  
Шевельнул уздою.  
Дал я шпоры под бока —  
Бежит конь стрелою.  
«Ты бежи, бежи, мой конь,  
Бежи, торопись  
И у царских у ворот,  
Конь, остановися». (3)

Источник этого отрывка не произведение Глинки, а народная песня «При лужке, лужке, лужке» (обработка стихотворения поэта начала XIX в. Ал. Дуропá). Контаминации способствовало совпадение ритмики произведений. Вот отрывок одного из вариантов:

Я поймаю, зануздаю  
Шелковой уздою,  
Дам две шпоры под бока —  
Конь летит стрелою.  
«Ты лети, лети, мой конь,  
Ты, как вихорь, мчися,

Против Сашина двора,  
Конь, остановися»<sup>7</sup>.

У Глинки берег реки и храм пространственно разорваны. Народная обработка для их соединения вводит скачку на коне с берега до церкви, что влечет за собой использование фрагмента из другой песни с заменой «Сашина двора» — «царскими воротами» церкви. Возможно, это дополнение сделано тоже на Урале, так как в тексте Соколовых сходство с текстом Дуропа минимальное.

Следующий фрагмент по смыслу восходит к двум последним строкам стихотворения Глинки, но вместо слишком общей формулы «девица в храм пошла: с ней другой венчался» стремится дать конкретную, развернутую картину. В ряде текстов (1, 4, 5) герой сразу же идет в церковь. Но тогда конь остается без привязи. И в песню включается фрагмент о привязывании его:

Конь остановился,	Привязал коня к столбу,
Казак прибодрился:	Сам пошел, заплакал. (3)
«Привяжу коня к столбу,	Я привязывал коня
Сам пойду на паперть».	Ко столбу точеному,
(Христиансен)	Ко кольцу злаченному. (2)

Информационное сообщение Глинки о венчании девицы заменяется целой картиной обряда, включающей цепь действий и состояний. К старому тексту (Соколовы) наиболее близок один:

И на паперть-ту зашел,  
Богу помолился,  
Во все четыре стороны  
Низко поклонился.  
Я во божий храм зашел —  
Весь народ толпою.  
Вижу милую свою —  
Водят вокруг налою. (3)

К этому фрагменту близки соответствующие части ряда текстов, отличающихся лишь некоторыми деталями стиля в пределах тех же 8 строк (Христиансен и 1). В других утрачены 3-я и 4-я строки (2, 4) или все первое четверостишие (5). Два текста (Христиансен и 5) на этом заканчиваются и потому как бы приближаются к стихотворению Глинки, которое уже исчерпано, но получившееся сходство — вторичное, за счет утраты фольклорной концовки песни, имеющейся в других вариантах, в том числе в самом раннем (Соколовы).

Концовка включает в себя два эпизода. Первый строится на отражении обряда венчания, развертываясь от варианта к варианту все шире (в 1-м и 4-м отсутствует) от 2 до 6 строк:

Во главе у них венцы,	Как у них-то на главах
В руках венчальны свечи.	Венцы золотые,
(Соколовы)	Как у них-то на пальцах

---

<sup>7</sup> Русские народные песни. М., 1959, с. 101.

Во главе златы венцы,                      Кольца золотые,  
На пальцах колечки,                      Что у них-то во руках  
Во руках по свечке. (2)                      Свечи восковые. (3)

Дальнейшее повествование в разных текстах ориентировано то на героя, то на героиню, то на обоих вместе. Действия и монолог героя — в центре внимания в раннем варианте:

Я к Миколе пресвятой  
Бросился с мольбой:  
«Дай же, боже, счастья ей,  
Дай любовь большую.  
Я надеюсь на себя,  
Полюблю другую».  
(Соколовы).

Упреком героя заканчивается другой текст:

Уж ты, милая моя,  
Изменила ты меня,  
Изменила, прокляла,  
Богу славу придала. (1)

(Последняя строка не вполне понятна. Может быть, следует читать: «Богу слово предала», т. е. нарушила слово, данное богу?). Это, конечно, явная контаминация, в результате которой к забываемой песне присоединился близкий по смыслу текст частушечного типа.

При ориентации концовки на героиню дело может ограничиться ее действием: «Вижу милую свою — глазками мигнула» (3).

Могут быть включены также действие и монолог:

Что же, милая моя  
На меня взглянула  
И, взглянувши на меня,  
Тяжело вздохнула,  
Речь проговорила:  
«Будь, мой милый, ты счастлив,  
Я буду несчастлива». (2)

Наконец, при направленности текста на обоих героев их действия и монологи (сходные с текстами: Соколовы и 2) как бы суммируются, повествование становится диалогическим:

Я к иконе ко святой  
Кинулся с мольбою:  
«Создай, боже, им любовь,  
Им любовь драгую,  
Уж как мне же, молодцу,  
Полюбить другую».  
Меня милка увидала,  
Три слова сказала:  
«Будь ты, милый, будь ты счастлив,  
Я буду несчастна.  
Уж не сама замуж иду,  
По отцовской воле». (4).

Прощальный диалог разлучающихся влюбленных создан по образцу многочисленных подобных эпизодов в народных песнях о любви.

Итак, сопоставление стихотворения Глинки «Заваянные следы» и его песенных обработок позволило выявить, что в фольклорных вариантах сокращены некоторые элементы авторского текста (например, выпала буря), а другие места (причина исчезновения следов и звона колоколов) оказались переосмысленными. Такое сокращение и переосмысление, как и стилистическая переработка, — обычный путь усвоения авторских произведений фольклором. Гораздо реже встречается и поэтому, думается, важнее для теории народнопоэтического творчества значительное расширение авторского текста при его обработке. Каков «механизм» таких дополнений, чем они вызваны и как осуществляются — вот что требует объяснения.

Сопоставляя близкие тексты, особенно эпические, фольклористы обычно оперируют двумя категориями — мотив и сюжет. А. Н. Веселовский видел в мотиве «простейшую повествовательную единицу», «неразлагаемый далее элемент», а сюжет в плане генезиса определял как «комбинацию мотивов»<sup>8</sup>. Существенное уточнение и дополнение этих взглядов сделано рядом советских ученых<sup>9</sup>, так, еще в 20-е гг. на разложимость мотивов указал В. Я. Пропп<sup>10</sup>. Думается, трудности в разграничении понятий зависят не только от недостаточной разработанности их, но и от объективных причин. Дело в том, что сюжет и мотив, сравнительно ясно различимые в героическом и сказочном эпосе, в других жанрах могут сближаться или даже слиться в ином, более широком понятии. В частности, мелкие жанры речевого фольклора (пословицы, поговорки и др.), перспективную логико-семиотическую классификацию которых предложил Г. Л. Пермяков, являются, по его мнению, знаками (точнее, знаковыми моделями) жизненных ситуаций<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 494—500.

<sup>9</sup> В. М. Жирмунский. Народный героический эпос. М.—Л., 1962, с. 8—9; Б. Н. Путилов. Мотив как сюжетообразующий элемент.—В кн.: Типологические исследования по фольклору. М., 1975, с. 141—155.

<sup>10</sup> В. Я. Пропп. Морфология сказки. Изд. 2-е. М., 1969, с. 17—19.

<sup>11</sup> Г. Л. Пермяков. От поговорки до сказки. М., 1970, с. 19—27. Вслед за А. А. Потебней Г. Л. Пермяков предполагает возможность развертывания «ситуационных» жанров в «сюжетные» (поговорка—пословица—побасенка—басня—поучительная сказка) в пределах общего для них логико-семиотического класса. Действительно, в однособытийных ситуациях как бы свернут сюжет. Рассмотрим это на примере. Еще В. И. Даль записал вот такую русскую народную побасенку: «Ну, матушка, и парни нынче пошли: одна от семерых еле отбилась». Без перестройки текста она не может быть расчленена на более мелкие единицы и этим похожа на мотив. Но, с другой стороны, эта одномоментная ситуация «чревата» сюжетом: она отражает такой пункт действия, по которому легко можно реконструировать недостающие звенья целого сюжетного повествования. Попробуем их вкратце назвать. Персонажи: девица-богатырша, ее мать и коллективный портрет семи парней. Пространство: стычка с парнями



Подобные повествования об однособытийной ситуации в плане содержания тяготеют к сюжету (в одну фразу «свернут» целый событийный ряд), а в плане выражения — к мотиву (фраза без перестройки нечленима на более простые звенья). Небольшие авторские лирические произведения тоже обычно не сюжетны, а ситуационны. Таковы и «Завеянные следы» Глинки. Событие здесь одно: под колокольный звон «девица в храм пошла» с другим. Буря, засыпавшая следы, самостоятельной роли не играет, так как является природным полюсом в психологическом параллелизме, подчинена основному действию.

В отличие от авторской лирики, народная лирическая песня нередко тяготеет не к моменту, а к процессу, не к ситуации, а к повествовательной цепи, хотя сюжет в ней, по сравнению с эпическими жанрами, более пунктирен, менее развернут<sup>12</sup>.

Ситуационность стихотворения Глинки в народной обработке переросла в сюжетность. Для этого потребовалось не просто стилистически переработать текст, но и дополнить его. Элементы одной ситуации были осмыслены как разные этапы хронологически развертывающегося сюжета и потому раскрыты более подробно, резкие «пустые» промежутки между ними заполнены иным материалом (поездка на коне), по образцу народных песен о прощании влюбленных из-за брака одного из них создана диалогическая развязка.

Таким образом, переработка стихотворения шла в полном соответствии с поэтикой народной песни путем развертывания ситуации в цепь событий, путем порождения ситуацией сюжета.

---

произошла на улице, разговор с матерью идет после возвращения домой. Время: парни стали не такими, какими были прежде. Сюжет: завязка — раньше девица легко отбивалась от неуклюжих ухаживаний парней; развитие действия — парни подросли; кульминация — новая стычка; развязка — «еле отбилась»; эпилог — жалоба матери на недавно случившееся. Форма повествования сказовая — мемуарный монолог участника действия. Юмор основан на несоответствии действия и реакции на него: надо бы гордиться, что одна гобдила семерых парней, а она огорчается.

Конечно, никакого развертывания сюжета наша микророман не требует, она закончена в том виде, в каком живет в устах народа. И реконструкция сделана, чтобы доказать, что она в принципе возможна.

<sup>12</sup> Ценные замечания о композиционной роли сюжетности в народной лирике см. в кн.: Н. И. Кравцов. Поэтика русских народных лирических песен, ч. 1. М., 1974, с. 38—41.